

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

58 | 2009
Varia

Kinovedcheskie zapiski

n° 88, 2008, « spécial Protazanov », 415 p.

Valérie Pozner



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3975>

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 175-182

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Pozner, « Kinovedcheskie zapiski », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3975>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Kinovedcheskie zapiski

n° 88, 2008, « spécial Protazanov », 415 p.

Valérie Pozner

RÉFÉRENCE

Kinovedcheskie zapiski

n° 88, 2008, « spécial Protazanov », 415 p.

- 1 Ce numéro de *Kinovedcheskie zapiski*, seule revue savante russe en matière d'histoire et de théorie du cinéma, est entièrement consacré à Iakov Protazanov (en France, Jacob Protazanoff ou Protozanoff) (1881-1945). Associant les actes d'un colloque, tenu à Moscou en novembre 2007, à des publications de documents d'archives et une filmographie entièrement mise à jour, il a été coordonné par Natalia Noussinova, Petr Bagrov et Tamara Serguéeva. L'importance et la richesse de l'œuvre de ce réalisateur (sa filmographie compte 128 films dont plus de 90 réalisés avant son émigration de courte durée) justifiaient d'autant plus la tenue d'un colloque qu'une unique monographie lui avait été consacrée jusqu'ici en Russie (M. S. Arlazorov, *Protazanov*, Moscou, Iskousstvo, 1973), ouvrage solide, certes, mais daté. En outre des découvertes récentes, notamment aux archives néerlandaises, permettent aujourd'hui d'élargir la connaissance de l'œuvre. Il est d'autant plus regrettable que cette excellente initiative n'ait pas fait l'objet d'un appel à contributions qui aurait permis d'élargir davantage le cercle des spécialistes (on s'étonne ainsi de l'absence de Ian Christie et Julian Graffy, auteurs de *Protazanov and the continuity of Russian cinema*, Londres, BFI/NFT, 1993 ou de Denise Youngblood qui a consacré un chapitre de son *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in 1920s*, Cambridge University Press, 1992, à Protazanov, « the Russian Griffith »).
- 2 Ce réalisateur, pourtant central dans l'histoire du cinéma russe et soviétique et qui connut une brève carrière française et allemande, reste en effet relativement méconnu hors de Russie : outre l'adaptation de *Pikovaja dama* (*la Dame de Pique*, 1916), les historiens connaissent *Otec Sergij* (*le Père Serge*, 1918), puis *l'Angoissante aventure* (1920)

qui tire partie des tribulations de la troupe d'Ermolieff depuis son départ de Yalta jusqu'à Montreuil, en passant par Constantinople et Marseille. *Aëlita* (1924), réalisé au retour de Protazanov en URSS, est généralement montré pour les décors et costumes « martiens » de la futuriste-constructiviste Alexandra Exter. En Russie même, on connaît davantage la suite de la carrière du réalisateur grâce à ses comédies des années 1920, comme *Zakrojschik iz Torzhka* (*le Tailleur de Torjok*, 1925) ou *Prazdnik svjatogo Iorgena* (*la Fête de Saint-Iorgen*, 1930) qui imposèrent Igor Ilinski à l'écran. Enfin *Belyj orel* (*l'Aigle blanc*, 1928) est célèbre pour le rôle qu'y tint Vsevolod Meyerhold, et constitue l'un des rares témoignages du jeu du metteur en scène qui nous soient parvenus.

- 3 Comme le résume justement Tamara Serguéeva (Gosfilmofond), si l'œuvre de Protazanov constitue un « angle mort » de l'histoire du cinéma, c'est principalement en raison de l'éclectisme de ce réalisateur qui tâta de tous les genres (adaptations littéraires, ballets, mélodrames, films d'aventures, comédies, science-fiction, drames révolutionnaires, fables...) et dont l'œuvre se situe, à partir de 1924, en dehors des grandes tendances du cinéma soviétique : sans être aucunement un marginal, Protazanov n'est ni un avant-gardiste, ni un traditionaliste. Il fut en Union soviétique régulièrement stigmatisé comme apolitique, et de fait ses intrigues sont le plus souvent atemporelles et supra-nationales, d'*Aëlita* à *Nasreddin v Bukhare* (*Nasreddin à Boukhara*, 1943), en passant par cette parabole sur le pouvoir privée de toute allusion à une situation concrète qu'est *Marionetki* (*les Marionnettes*, 1934). Quand bien même l'intrigue serait-elle située dans l'Union soviétique de son temps, Protazanov n'ancre pas ses personnages dans une réalité sociale concrète et ne s'intéresse qu'aux relations individuelles qui se tissent entre eux (*O strannostjax ljubvi* / *Des bizarreries de l'amour*, 1934-36), qui fut interdit). À travers la diversité des genres abordés, on relève quelques thèmes récurrents, exploités aussi bien sous un versant comique que tragique : la passion (comme tentation ou mise à l'épreuve – *Satan triomphant*, *le Père Serge*, le 41^e), le jeu, la vie comme convention à laquelle ses personnages se soumettent, ou qui permet d'asservir les autres (*la Dame de Pique*, *le Procès des trois millions*, *les Marionnettes*).
- 4 Mais Protazanov est avant tout un réalisateur efficace qui enchaîne les succès publics. Classé comme « théâtral », admirateur du Théâtre d'Art dont il attira les meilleurs acteurs dès les années 1910 (Gzovskaïa, Gaïdarov...), partisan de longues répétitions (tout en laissant une part d'improvisation aux interprètes, à la différence du Kouléchov des années 1920), il est aussi apprécié pour sa manière de construire une intrigue et de monter, opération qu'il ne délégua jamais. Professionnel jusqu'au bout des ongles, il fait feu de tout bois, repère et réemploie aussitôt les procédés découverts par d'autres, cite abondamment ses collègues (comme dans le début de *l'Aigle blanc* où il reprend des plans de Poudovkine dans *la Fin de Saint-Pétersbourg* et d'Eisenstein dans *Octobre*), sans nécessairement d'intention parodique.
- 5 Le plan de l'ouvrage, difficile à suivre car il se plie curieusement aux rubriques d'un numéro *varia* de la revue, alterne dans un ordre assez discutable analyses de films, table ronde, interviews de témoins ou de réalisateurs contemporains, publications de documents, études générales et apports factographiques.
- 6 On rangera parmi ces derniers la contribution de Natalia Noussinova dont le principal mérite est de faire le point, à partir des derniers acquis historiographiques, sur l'itinéraire de Protazanov dans l'émigration (de 1920 à 1923). Arrivé avec Ermolieff dont il était le réalisateur phare en Russie, il fut peu à peu marginalisé au sein de son équipe et la quitta après *Justice d'abord* (1921). Le réalisateur rejoignit alors Paul Thieman, qui

avait été son premier « éditeur », et réalisa notamment *le Sens de la mort* (dans lequel un certain René Chomette débuta comme acteur) et *Pour une nuit d'amour*, avant de passer à la UFA, où il signa encore un film avant de rentrer en URSS. La brève analyse des sept films qu'il réalisa en France et en Allemagne illustre la thèse de la chercheuse d'une poétique du « cinéma émigré » (déjà soutenue dans le volume *le Cinéma russe avant la Révolution*, Paris, Ramsay, 1989), thèse contestée dans l'ouvrage posthume de Rashit Ianguirov recensé par ailleurs dans le présent numéro de 1895.

- 7 La correspondance du réalisateur avec sa femme, dont est publiée ici la partie concernant cette même période de l'émigration, est d'une lecture fastidieuse, même si elle contient un certain nombre d'informations factuelles précieuses. On y découvre un couple pour qui la carrière cinématographique de Monsieur est avant tout une « affaire » qu'il convient de « gérer » lucidement. Madame, au courant de tout, le conseille à distance. Aucune réflexion d'ordre politique, le pragmatisme le plus terre-à-terre semble dicter les décisions : changement de producteur, propositions allemandes, puis soviétiques (ukrainiennes et moscovites), Protazanov compare les conditions de travail, les opportunités, les rémunérations. Et écrit à sa femme, après son entrevue avec Moïsseï Aleïnikov, alors à la tête du studio qui va devenir la Mejrabpom : « Ses affaires sont désormais solidement établies et il m'invite à Moscou. Sa proposition me sourit, car les conditions de travail, les confrères et le milieu dans lequel j'aurai à travailler me séduisent [...]. Aussi je te demande instamment de bien réfléchir et de me faire savoir au plus vite ton souhait : Moscou ou Berlin (sachant qu'à Berlin, nous nous en sortirons aussi) » (pp. 152-153). Aucun cynisme pour autant – le réalisateur est avant tout un professionnel extrêmement consciencieux. Soucieux de la qualité de son travail, il ne laisse jamais rien au hasard, confiant à sa femme ses déboires de repérages, son mécontentement quant à la négligence de ses coéquipiers. Toutefois ce qu'on devine en creux dans cette correspondance, ce sont ses déceptions, son amertume de ne pas occuper en Europe la place qui était la sienne autrefois en Russie et à laquelle il prétend encore. Mais c'est dans les lettres de sa femme Frida que ces sentiments s'expriment ouvertement : « *Eldorado* a beaucoup plu au studio Ermolieff, autrement dit à Vania [Mosjoukine], Lochakoff, Volkoff, etc. [...] Tu vois, ou c'est nous qui sommes en retard, ou c'est le contraire. On ne peut certes pas dénier à L'Herbier du goût et un soin extrême, mais il n'y a là aucun théâtre, absolument rien pour l'âme : uniquement pour l'œil » (p. 125).
- 8 Parmi les autres apports factuels, on signalera la reconstruction par l'équipe des archives de Krasnogorsk de *Rozhdestvo v okopax* (*Noël dans les tranchées*, 1916), qui mêle des plans filmés sur le front et en studio. La publication du scénario d'*Oliver Twist*, adaptation laborieuse de Dickens, ne revêt en revanche qu'un intérêt purement historiographique. Le projet fut arrêté le 3 avril 1938, à la veille du début du tournage, subissant le sort de vingt-six autres films et scénarios, à la suite d'un ordre de Dukelski émis dès son arrivée en poste, après l'arrestation de Choumiatski. Plus anecdotique encore, la publication des intertitres de *Chlen parlamenta / Morfij* (*Membre du Parlement / Morphine*, 1919-1920), associée aux souvenirs d'Alexandre Litvinov, futur réalisateur de films d'exploration, qui, tout jeune homme, fit par hasard connaissance de Mosjoukine sur la plage de Yalta et rédigea le scénario d'après le roman qu'il était alors en train de lire, ce qui lui permit d'assister au tournage d'une scène, et finalement décida de sa carrière.

- 9 La table ronde consacrée à « Protazanov et l'avant-garde » offre surtout un florilège de définitions de la notion et apporte peu d'éclaircissements, mais le thème proposé par Naoum Kleiman n'était sans doute pas des plus pertinents. La confrontation bien plus probante de Protazanov et Bauer, abordée dans les dernières pages (pp. 173-177), aurait mérité par contre d'être davantage approfondie. À quelques exceptions près (nous y reviendrons plus bas), les études générales laissent également le lecteur sur sa faim. Irina Grashchenkova ne parvient pas à convaincre en voulant faire de Protazanov un « réalisateur orthodoxe » (pp. 178-186), et semble transposer les positions de l'Église russe d'aujourd'hui sur le début du XX^e siècle : Protazanov serait d'autant plus « orthodoxe » qu'il accorde le mauvais rôle à un pasteur protestant dans *Satana likujushchij* (*Satan triomphant*, 1917), puis tourne en dérision l'Église catholique dans *la Fête de Saint-Iorgen* (1930), à travers une parodie de film biblique des années 1900... Ce serait vraiment prendre pour argent comptant les quelques détails concrets attribués à des personnages de pure convention. Les seuls films qui sembleraient appuyer la thèse de la chercheuse, *Uxod velikogo starca* (*le Départ du grand sage*, 1912), et *le Père Serge* sont suffisamment ambivalents pour qu'on ne puisse les ramener à un dénominateur commun aussi appauvrissant. Sa collègue Daria Kurakina-Mustafina (Université des Sciences humaines de Moscou) développe pour sa part le thème du Diable, très présent dans les films de Protazanov (outre *Satan triomphant*, il perçoit dans le *Procès des trois millions* que la chercheuse rapproche du *Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov, ou dans *Chelovek iz restorana* / *l'Homme du restaurant*, 1927). Mais la contribution se perd dans le décryptage des références picturales du réalisateur et peine à prendre le contre-pied de la thèse précédente. D'autres textes, comme celui d'Alexeï Lopatine (Institut d'Histoire de l'Art de Saint-Pétersbourg), déçoivent par leur méconnaissance de l'historiographie récente, ici sur la question des rapports entre chanson populaire et cinéma dans les années 1910, qui aurait offert des outils méthodologiques plus appropriés pour analyser les ciné-romances de Protazanov.
- 10 La question des genres, pourtant centrale pour aborder le cinéma de Protazanov, n'est soulevée directement que dans l'intervention de Piotr Bagrov (Institut d'Histoire de l'Art de Saint-Pétersbourg) consacrée à la comédie. Retraçant rapidement l'histoire du genre et les débats soviétiques des années 1920, le chercheur détaille les différents courants dans lesquels s'illustra le réalisateur : ainsi *Don Diego et Pelagia* (1927) initie avec succès une veine satirique dont Bagrov essaie de tracer l'héritage jusqu'au début des années 1980, tandis que *le Tailleur de Torjok* (1925) ressortit du courant excentrique et, grâce au jeu d'Igor Ilinski, imposa le personnage du philistin flemmard et effronté comme héros de la comédie soviétique. Enfin, l'auteur fait de Protazanov dès *Gornichnaja Jenny* (*la Servante Jenny*, 1918), l'initiateur en Russie du genre de la comédie lyrique, par détournement humoristique du canon mélodramatique. Le genre fut repris et développé ensuite par Boris Barnet. Cette contribution fait écho à l'analyse entreprise par Evguéni Margolit et Marianna Kiréeva du premier film sonore du réalisateur, *Tommi* (1931), film peu remarqué à l'époque et rarement vu depuis. Travaillant avec le canon du film de production de l'époque, Protazanov en pervertit les codes et en déplace les enjeux : dédaignant l'objectif collectif dont le spectateur n'apprendra finalement rien, il centre le récit sur le destin personnel de ceux qui assument la tâche (le premier son humain du film est le cri d'un homme écrasé par la roue d'une pièce d'artillerie), puis s'emploie à brouiller les slogans à l'aide de parler populaire et de mots étrangers (un des personnages est un soldat ennemi de l'armée d'intervention qui a rejoint les partisans), et finalement affirme l'image comme

meilleur vecteur de la compréhension entre les hommes (mais il s'agit aussi d'une image très singulière, puisque c'est un *loubok* (image d'Épinal) des années 1910 dont l'ange arrêtant le bras armé d'Abraham est interprété par le héros comme une personnification de l'Entente venant en aide à l'Armée blanche !). Ainsi Protazanov affirme que la compréhension entre les hommes, la reconnaissance de soi en l'autre passent avant tout par l'intonation, le geste, l'image – tout le contraire de ce que devait instaurer le parlant soviétique.

- 11 Ce jeu avec les genres, qui suppose connaissance intime des codes et position ironique, est indubitablement une des clés capitales pour restituer au réalisateur une place dans l'histoire du cinéma russe et soviétique qui ne saurait aujourd'hui se réduire à celle d'honnête artisan qui lui est encore traditionnellement attribuée. Ce jeu adopte parfois une tournure ouvertement parodique (l'escalier descendu en clopinant par Ilinski dans *la Fête de Saint-Iorgen* rappelle celui du *Potemkine*), comme le relève justement Bagrov (pp. 226-229), mais il est loin de se résumer à cela, et de nombreux aspects demanderaient à être développés : que ce soit les cas où le réalisateur choisit d'éprouver le canon (dramatique dans *le 41^e*), pour mieux le subvertir plus tard (*Bespridannica / Sans dot*, 1936), ou les prouesses d'expérimentation auxquelles il se livre, comme dans *Uxod velikogo starca (le Départ du grand sage, 1912)*, en associant des scènes tournées en studio avec un acteur grimpé jouant le rôle de Tolstoï, à des plans d'actualités filmés à Iasnaïa Poliana puis à Astapovo, la petite gare où l'écrivain agonisa.
- 12 Autre clé essentielle pour comprendre le travail du réalisateur, la question du jeu reste également négligée ou n'est abordée que très superficiellement. Replaçant Protazanov dans l'évolution du cinéma russe des années 1910 aux années 1920, Iouri Tsivian (Université de Chicago) – qu'on connut mieux inspiré – s'en tient à une opposition binaire entre un cinéma du geste, au rythme lent, et un cinéma du montage, aux plans courts, qui triompha à partir de Koulékhov (du moins dans la catégorie restreinte des films « d'avant-garde »). On regrettera que l'auteur ne dépasse guère les lieux communs, sinon pour délivrer à ses collègues russes, isolés du reste de la planète scientifique, quelques nouvelles du monde extérieur, en l'occurrence sur la postérité psycho-neuro-logique de « l'effet Koulékhov », depuis les expériences des années 1950 jusqu'à la démonstration de la validité du « théorème » à l'aide de l'IRM (accessible à l'adresse www.cinemetrics.lv). Le travail de Protazanov, classé logiquement parmi les cinéastes du geste, n'est guère développé sinon par quelques anecdotes qu'on retrouve d'ailleurs dans plusieurs contributions : le réalisateur avait coutume d'indiquer leurs faits et gestes aux acteurs à l'aide d'une baguette qu'il rompait fréquemment en signe de mécontentement, obligeant ses assistants à en garder une cargaison à portée de main. Par ailleurs, on s'étonnera que Koulékhov soit ainsi résumé à son « effet », lui qui élaborait une théorie du jeu, pratiquait un enseignement et un travail avec l'acteur qui justifierait pour le moins de nuancer cette opposition simpliste quand bien même elle s'appuie sur des témoignages de contemporains (Mikhaïl Iampolski avait inauguré ce changement de perspective dans le rapport « jeu/montage » dans le numéro d'*Iris* consacré à « L'effet-Koulékhov » [vol. 4, n° 1, 1986] dont le catalogue de Locarno *Koulékhov et les siens*, l'édition française des écrits puis un colloque *Vers une théorie du jeu* avaient pris la suite [L'Âge d'Homme, 1990]). Dans une autre section de l'ouvrage, Ekaterina Khokhlova (Bibliothèque Eisenstein de Moscou) se livre pour sa part à un rapprochement entre les deux réalisateurs, mais n'aborde pas la question du jeu et s'en tient aux attaques dont l'un et l'autre firent l'objet à partir de 1927 (sortie concomitante de *Zhurnalistka [la Journaliste]* et du *41^e*), accusés de s'en tenir au « vieux

principe khanjonkovien de construction du conflit autour d'un drame personnel » (p. 213). Or ce qui frappe chez Protazanov et mériterait une analyse plus approfondie, c'est son choix conscient de l'éclectisme dans le choix des acteurs, et le parti qu'il tire des différentes écoles de jeu, à une époque d'affirmation de dogmes en la matière (biomécanique, « revivre » stanislavskien, théorie du « typage », « modèle » koulékhovien...). Ainsi, dans *l'Aigle blanc*, il oppose le jeu psychologique de l'acteur stanislavskien Vassili Katchalov, qui incarne le gouverneur, à la virtuosité physique de Meyerhold qui alterne les mouvements lents de l'impérieux et hiératique dignitaire de l'Empire avec les gesticulations du vieillard impuissant et effrayé. À ce couple antagoniste Protazanov incorpore en contrepoint le jeu plus « cinématographique » d'Anna Sten (voir aussi sur ce film la récente contribution de François Albera au volume collectif *le Totalitarisme en question*, L'Harmattan, 2008 [« Comment représenter le pouvoir au cinéma ? (trois exemples soviétiques) »]). On pourrait multiplier les exemples – ainsi la paire que forment Igor Ilinski au trottement précipité, aux mouvements véhéments et maladroits, et Anatoli Ktorov, acteur du théâtre Korch, fin et élégant, cultivant un jeu très retenu, souvent réduit à un geste ou une mimique. Or c'est bien Protazanov qui sut réaliser cette alliance improbable, assurant ainsi le succès du couple du raté débonnaire, ballotté par les aléas de la vie et du bel aventurier cynique, maître de son destin. Dans un même ordre d'idées, mais plus complexe, il faudrait examiner la façon dont Protazanov sut tirer parti d'un échec avéré lorsque, pour incarner le héros de *l'Homme du restaurant* (1927), il avait fait appel à Mikhaïl Tchékhov dont le succès à la scène constituait certainement un défi. Or les mimiques répétitives de l'acteur, sa raideur et sa gêne évidente face à la caméra avaient conduit à écarter de nombreux plans et risquaient de mener au fiasco. Protazanov s'en tira dans la scène centrale du film en développant là encore une savante opposition entre le personnage de serveur interprété par Tchékhov, respectueux de la hiérarchie sociale, des usages mondains et de sa profession qu'il exerce avec un soin méticuleux, et le jeune Mikhaïl Jarov, qui incarne un serveur fripon, effronté et goguenard : d'une part, il met le travail de Tchékhov en exergue par une série de gros plans, qui alternent en fondu enchaîné avec les associations d'idées du personnage. Protazanov découpe alors le jeu de l'acteur, varie les échelles de plan, les cadrages, insère d'autres images, si bien que le personnage du serveur est à la fois omniprésent, mais rarement donné à voir longtemps tout au long de la séquence. L'étonnement, la joie, suivie des scrupules, de la honte, et finalement de l'humiliation sont donnés dans une suite complexe qui, pour pallier les défauts du jeu, utilise savamment les ressources proprement cinématographiques. D'autre part, le réalisateur joue sur le contraste avec le jeu très décontracté de son comparse, parfaitement à l'aise sur le plateau. Là, la caméra panoramique assez longtemps pour suivre dans l'escalier du restaurant un Jarov hilare, montrant à son collègue comment il convient de faire les poches des clients éméchés. À la gêne de l'un et à l'impudence de l'autre correspondent ainsi des choix formels remarquablement bien adaptés. Enfin, il faudrait analyser l'usage que Protazanov fait des objets, au-delà de leur sens métaphorique évoqué par plusieurs contributeurs : les ciseaux de Meyerhold, le mouchoir blanc du gouverneur, la serviette posée sur le bras de Tchékhov, et ailleurs, téléphone, cartes, arme, bonnet... Encore une autre bonne raison d'approfondir la comparaison avec Koulékhov !

- 13 Si donc ce numéro thématique est finalement décevant, c'est aussi parce que l'œuvre de Protazanov suggère de multiples pistes de recherche : on mentionnera pour terminer la question de l'adaptation littéraire, abordée dans deux études de cas (*la Dame de Pique*,

analysée par l'historien du cinéma Viktor Listov, devenu éminent pouchkiniste, et *le Père Serge*, que Peter Rollberg de George Washington University compare aux adaptations postérieures signées par Igor Talankine et les frères Taviani). Enfin on fera l'éloge de la remarquable filmographie publiée en fin d'ouvrage (pp. 371-409), due aux efforts de Bagrov, Noussinova, Skovorodnikova et Serguéeva qui ont méticuleusement confronté les données de près de quarante sources différentes.